武漢大學學報(人文科学版)
WUHAN UNIVERSITY JOURNAL(Arts & Humanity)
第70卷 第6期 2017年11月
Vol.70.No.6 Nov. 2017.027～039
DOI:10.14086/j.cnki.wujhs.2017.06.003

从宋词困境看姜夔在词体词风方面的突破

钱志熙

摘　要：从词史的角度来看，姜夔带有复古、复雅色彩的词学思想，是对宋词发展中长期存在的一些困境的应对与突破。宋词的第一困境是其依据的音乐是唐宋正统文人一直批评的、受胡乐影响甚深的燕乐，姜氏的音乐复古思想及其在词乐上的复古、复雅行为，即是对这一困境的应对。依声填词的方法，在宋代受到包括姜夔在内的词论家的质疑，认为不符合“诗言志”“声依永”的原则，作为姜词最有特色的自制曲、自度曲，正是应对这一词学思想而产生的。词出歌筵舞席，宋词更重女声，实带有女乐性质，所以词以婉约为宗，其写男女之情，又多猎艳、狎邪调笑的内容，姜词中也有此类；但姜氏以自身的爱情经历入词，并多杂江湖身世之思，是对婉约传统的改造，也可以说是真正意义上的爱情词。以诗入词，也是改变词体软靡作风的一种方法，姜氏继苏轼、周邦彦之后，以诗入词，尤其是以瘦硬通神的江西诗法入词。具体地说，黄诗的结构艺术以及夺胎换骨的方法，姜词都有自觉的取用，其融汇《诗》《骚》及唐宋诗之广，超过了前人。

关键词：姜夔；白石词；宋词；燕乐
中图分类号：I207.23；I207.62　文献标识码：A　文章编号：1671-881X(2017)06-0027-13

姜夔在词乐上的探索以及在词体方面的创新，向来被词史家所重视；其经过多方面融合而造成的独特的词风，也是研究者们热衷于讨论的问题。其中如夏承焘对姜夔词乐的分析、姜词与晚唐诗和江西诗的关系，詹安泰对姜词主要继承周邦彦及苏辛派渊源关系的指揭，都是姜词研究方面的重要结论①。事实上，姜夔在词体艺术上的创新，是宋词艺术发展的某些重要方向与其艺术个性相互作用的结果；同时也包含着他在词体创作方面的自觉探索成果。后者属于词学思想的层面。姜夔的诗学思想因为《诗说》的存在，备受学者的关注；其词学思想则因为没有成文的著述，基本上没有被系统触及。本文从姜夔在词乐、词体及词风方面的各种创造行为出发，探索支配这些创造行为的词学思想。我们发现，姜夔在词乐与词体创作方法上的一系列探索，实际上是他对宋词发展中长期存在的困境的尝试突破。并且，这种突破在很多方面，可以看作是以一种复古的方式进行的。唐宋诗发展中存在的以复古为革新的艺术观念，在宋词尤其是姜夔词中同样存在着。要比较准确地把握姜词在宋词发展史上的位置，引入这一观察的角度是有必要的。

一、姜氏应对宋词发展中燕乐困境的词乐思想与实践

宋词创作的第一个困境为词的燕乐及其俗乐性质。词为燕乐歌词，虽然目前学术界对词乐的性质及词体的起源存在着不同的看法，但基本的情形应该是清晰的：词乐始于齐隋之际的胡乐入华，词体的萌芽也当在梁陈、齐隋之间；在隋炀帝、唐玄宗时期，都有过法

①夏承焘.姜白石词编年笺校.上海：上海古籍出版社，1998：代序1；詹安泰.宋词风格流派略谈//詹安泰文集.广州：中山大学出版社，2004：26.

曲杂胡夷的音乐事件,而开元、天宝之际俗乐的兴盛,则是催使词体成熟的重要契机。但是文人倚声填词,至中唐以降才开始流行。其中最重要的原因,就是唐代文人执着于雅颂与古乐的理想,坚持古乐府的创作,迟迟不肯接受词乐与词体创作①。至晚唐五代,文人作词传统才逐步确立,不仅自身成就突出,而且部分地解决了古近体诗创作的某种困境。在此情况下,宋代文人词的发展已为势所必然之事。这与宋初相对自由的思想环境及偃武罢兵后上层宴娱之风的流行也有关系。夏承焘《癯髯论词绝句》所说的"陈桥驿下有词源"②,即是指后者而言。但是,尽管词终于被主体上属于儒家传统的文人所接受,却并不能改变其作为俗乐歌词的根本性质。如果说,五代时期的《花间集序》还只是客观地指出词作为宴娱新声的性质,宋人在谈论到词体时,对其作为郑卫之音的性质,就有更加严厉的批评。这与宋词实际上的繁荣,形成了一个难以解决的矛盾现象。

事实上,词乐所归属的隋唐燕乐,在唐人正统观念里向来受到贬抑,尤其对于来自胡夷之乐的部分。从中唐元、白等人开始,就认为安史之乱的发生,与胡乐乱华有直接的关系。如白居易《新乐府·法曲》:"法曲法曲合夷歌,夷声邪乱华声和。以乱干和天宝末,明年胡尘犯宫阙。"③宋人普遍继承这种看法,甚至态度更为严苛,如薛季宣的《读近时乐府》,是一个关于词的音乐起源的重要文献,但其批判的态度是很明显的:

> 天宝龟兹贵尚年,哇淫靡靡到今传。寻思溱洧桑中调,几许不如周颂篇。
>
> 乐好株离几百年,知昏汉日暗湖天。周东幸有其戎叹,却在伊川被发前。④

又如南宋初蜩阳居士的《复雅歌词序》也将词乐的渊源追溯到北齐至隋唐夷音对中土音乐的影响。其论词之兴起云:"迄于开元、天宝间,君臣相与淫乐,而明宗尤溺于夷音,天下薰然成俗。于是才士始依乐工拍弹之声被之以辞句,句之长短,各随曲度,而愈失古之'声依永'之理也。"⑤甚至肯定词体成就的李清照的《词论》,也称词乐的兴盛为"郑卫之声日炽,流靡之变日烦"⑥。不仅如此,词实际上还带有"女乐"的性质。王灼《碧鸡漫志》认为古乐善歌不择男女,而"今人独重女音,不复问能否,而士大夫作歌词,亦尚婉媚,古意尽矣"⑦。其实,词从晚唐五代开始,就是女音为主,这也是其"以婉约为正宗"的根本原因。"女乐"和郑声,其实是宋人挥之不去词的原始身份,同样也是宋词的现实状况。

宋代文人知乐、重乐者,一方面继承词的重乐守律传统,另一方面也对词乐做出革新与改变。北宋徽宗时期周邦彦等人制作大晟乐府,就是来自官方并由熟于词乐的文人主持的一场音乐革新的工作。《宋史·周邦彦传》记载周氏于徽宗时为徽猷阁待制,提举大晟府。又称:"邦彦好音乐,能自度曲,制乐府长短句,词韵清蔚,传于世。"⑧张炎《词源》记载:"迄于崇宁,立大晟府,命周美人诸人讨论古音,审定古调,沦落之后,少得存者。由此八十四调之声稍传。而美成诸人又复增演慢曲、引、近,或移宫换羽,为三犯、四犯之曲,按月律为之,其曲遂繁。"⑨这可以说是宋人以恢复古音、古调的名义改革燕乐的重要事件,其实也是宋代文人协乐守律派复雅词风的开端。

姜夔在词乐方面的新探索,正是沿着这一方向发展的,即继承周氏等人"讨论古音、审定古调"的工作。姜夔在对音乐性质的认识方面,具有明显的复雅、复古倾向。这一点首先表现为姜夔在其歌曲创作中,不仅多搜旧乐制新腔,并且自制曲、自度曲,力求上溯古曲、古乐府。姜夔词集的原始版本为《白石道人歌曲》,共六卷。其具体编次为:卷一,皇朝铙歌鼓吹曲十四首,琴曲一首;卷二,越九歌十首;卷三,令;卷四,慢;卷五,自度曲;卷六,自制曲。这个集子,包括了古曲、古乐府与词三大类体裁,与传统词集的编

---

①具体论述见钱志熙.词与乐府关系的综合考察.岭南学报:第 7 辑.上海:上海古籍出版社,2017.
②夏承焘集:第 2 册.杭州:浙江古籍出版社,1997:522.
③白居易集:第 1 册.顾学颉校点.北京:中华书局,1979:55-56.
④薛季宣集//温州文献丛书.上海:上海社会科学院,2003:108.
⑤谢维新.古今合璧事类备要:册 3.上海:上海古籍出版社,1992:511.(外集卷十一"复雅歌词序略"条)
⑥黄墨谷.重辑李清照集.济南:齐鲁书社,1981:56.
⑦王灼集.李孝中,侯柯方辑注.成都:巴蜀书社,2005:215.
⑧宋史.北京:中华书局,1977:13126.
⑨张炎.词源:卷下//唐圭璋.词话丛编:第 1 册.北京:中华书局,1986:255.

次体例很不一样。据相关文献，这应该是姜夔自己编集的词集。夏承焘《姜白石词编年笺校·系年》："嘉泰二年壬戌（四十八岁）""十月""至日，编歌曲六卷成，松江钱希武刻于东岩之读书堂。"①这种编集方式，比较鲜明地反映了姜夔在音乐与诗歌创作方面的复古思想。这个思想即尊古曲与古乐府，并且将词直接纳入到乐府的系统中，既"大其体"，同时也包含在词体上继承古曲、古乐府传统的意图。它的编排不是按照创作时间的先后，而是这些乐章的体制产生的先后。卷一、卷二是古乐府和古歌。第一种《圣宋铙歌鼓吹曲十四章》，是补宋铙歌的。汉乐府短箫铙歌十八首是汉代的鼓吹曲，属凯乐。其原始歌词来自各种民间歌曲，内容很生动，反映面很广，并非政治挂帅。后来魏、吴、西晋及梁代的鼓吹署，都依原歌的曲度长短拟作历代的铙歌，但内容上则变为"皇朝史诗"的性质。刘宋则有何承天自制《宋铙歌鼓吹十五章》，开了私人制作皇朝史诗的先例。唐代柳宗元继之，私人作《唐鼓吹铙歌十二首》。姜夔的《铙歌十四章》，是他补宋铙歌之作。他作为布衣之士，却模仿何承天、柳宗元等人，做"皇朝史诗"。这件事，很能反映姜夔的音乐观念中的复古思想。姜夔在给尚书省的上书中比较完整地交代了历代铙歌的演变，以及宋缺铙歌的情况。其中说到宋代虽有"《导引曲》《十二诗》《六州歌头》"，但兼用羽调，音节悲促，并且在各种不同的礼仪场合使用，"五礼殊情"而"乐不异曲"，可谓"义理未究"。因此他上了这一组《圣宋铙歌鼓吹曲》，是希望"有司协其清浊，备其箫管，俾声畅辞达，感藏人心，永念宋德，无有纪极"②。虽然朝廷乐府并没采用，但姜夔这种音乐上的复古行为，在当时还是造成了一定的影响。第二种《琴曲》、第三种《越九歌》，是姜夔自我作古创制的古乐，并用古老的雅颂、骚体来创作歌辞。《琴曲》原为雅乐之一种，俗称《雅琴》。宋人作词协乐，常用琴而不用琵琶，并称词为《琴趣》，实为文人词复雅的一种表现。姜夔的《琴曲》是用传统的琴歌之体，亦即骚雅之体。至于其所依琴谱，则是自制研究的一种古调。据姜氏的交代，属于久已失传的侧商之调，属于雅正乐律。其自叙云：

> 琴七弦，散声具宫商角徵羽者为正弄，慢角、清商、宫调、慢宫、黄钟调是也；加变宫、变徵为散声曰侧弄，侧琴、侧蜀、侧商是也。侧商之调久亡。唐人诗云："侧商调里唱伊州。"予以此语寻之：伊州大食调黄钟律法之商，乃以慢角转弦，取变宫、变徵散声，此调甚流美也。盖慢角乃黄钟之正法，侧商乃黄钟之侧，它言侧者同此；然非三代之声，乃汉燕乐尔。予既得此调，因制品弦法，并《古怨》。③

这个侧商调，姜夔认为已经失传。他根据唐人诗"侧商调里唱伊州"来寻索，认为它不是三代之声，而是汉燕乐之声。这个汉燕乐，当然比依琵琶定声律的曲子词的五声二十八调的隋唐燕乐要古老。关键在于它是"黄钟之侧"，这与姜夔崇尚周乐的思想有关系。我们从姜夔的《大乐议》中可以看到，他是首推雅颂，其次肯定汉魏燕乐，对于隋唐燕乐调，则多有非议，认为其多为胡语、胡曲。姜夔创制的第三种古曲《越九歌》，大体上追《楚辞》中的《九歌》之体。姜夔说这组曲子是为了越地民间的祭祀所做乐章，祭祀对象为越地古神："越人好祀，其神多古圣贤，予依九歌为之辞，且系其声，使歌以祠之。"④也就是说，这九篇《越九歌》，在词章的体制方面，用了《楚辞·九歌》的体制。其中多作楚辞体。其中《曹娥·蜀侧调·夷则羽》等作，具有比较生动形象的描写。

对于这种编集的体例所反映的意图，夏承焘做过一种解释："《铙歌鼓吹曲》与《越九歌》皆非词体，白石以为词集压卷，其意殆欲推尊词体以上承古乐府；宋人编集，未有此例，兹列为外编。"⑤这个看法很正确。事实上，不仅是简单的推尊词体，而且还要打破作为今曲子的词与古曲、古乐府之间的壁垒，在观念上突破了词乐与词体的狭隘门户。宋人在观念上普遍推崇古歌、古乐府，对词乐词体则有所贬斥。这一点，在王灼《碧鸡漫志》中表现得很突出。《碧鸡漫志》是词乐的专著，但在对词的态度上，却基本上是站在儒家文人严别雅郑的立场上的。王灼首叙《歌曲所起》，援引《尚书·尧典》"诗言志，歌永言，声依永，

①夏承焘.姜白石词编年笺校.上海：上海古籍出版社，1998：315.
②夏承焘.姜白石词编年笺校.上海：上海古籍出版社，1998：107.
③姜夔.白石道人歌曲集.台北：世界书局，1962：5.
④姜夔.白石道人歌曲.北京：商务印书馆 1939：7.
⑤夏承焘.姜白石词编年笺校.上海：上海古籍出版社，1998：108.

律和声”来判别词与古歌、古乐府的异同,强调古歌、古乐府之正统,对词乐与填词之法,有一定的批评。这也反映了宋代文人对词乐的传统看法。姜夔在词乐方面的复古观念,与王灼是一脉相承的。

姜夔曾经在宁宗庆元三年进大乐议及琴瑟考古图①,论当时乐器、乐曲、歌诗之失。《宋书》卷三百十一《乐六》记载:“当时中兴六七十载之间,士多叹乐典之久坠,类欲蒐讲古制,以补遗轶。于是,姜夔乃进《大乐议》于朝。”这其中与词乐关系较大的,是姜夔提倡古乐只用十二宫的观点,对梁、隋以来的法曲、胡乐及其相杂的问题做了一定的勘别:

> 周六乐奏六律、歌六吕,惟十二宫也。“王大食,三侑。”注云:“朔日、月半。”随月用律,亦十二宫也。十二管各备五声,合六十声;五声成一调,故十二调。古人于十二宫又特重黄钟一宫而已。齐景公作《徵招》、《角招》之乐,师涓、师旷有清商、清角、清徵之操。汉、魏以来,燕乐或用之,雅乐未闻有以商、角、徵、羽为调者,惟迎气有五引而已,《隋书》云“梁、陈雅乐,并用宫声”是也。若郑译之八十四调,出于苏祗婆之琵琶。大食、小食、般涉者,胡语;《伊州》、《石州》、《甘州》、《婆罗门》者,胡曲;《绿腰》、《诞黄龙》、《新水调》者,华声而用胡乐之节奏。惟《瀛府》、《献仙音》谓之法曲,即唐之法部也。凡有催衮者,皆胡曲耳,法曲无是也。且其名八十四调者,其实则有黄钟、太簇、夹钟、仲吕、林钟、夷则、无射七律之宫、商、羽而已,于其中又阙太簇之商、羽焉。国朝大乐诸曲,多袭唐旧。窃谓以十二宫为雅乐,周制可举;以八十四调为宴乐,胡部不可杂。郊庙用乐,咸当以宫为曲,其间皇帝升降、盥洗之类,用黄钟者,群臣以太簇易之,此周人王用《王夏》、公用《驁夏》之义也。

姜氏的观点是认为:周代古乐只用十二宫,至于商、角、徵、羽为调,始于齐景公、师旷、师涓等人,汉魏以来,只用于燕乐。雅乐未闻有以商、角、徵、羽为调,只有源于梁代三朝设乐之一的“迎气五引”,属于宫、商、角、徵、羽五调歌诗。这其中虽有雅俗的区分,但都还是属于唐宋人所推崇的华夏正声,其中流传于唐宋,又常常称为法曲。至于郑译据苏祗婆七声所作的八十四调,即传统所说的隋唐燕乐调,则是来自胡乐的一个系统,其乐曲有直接来自胡乐的,也有华声而用胡乐节奏的,其音乐上的一些技术,如“催衮”也是原来法曲所没有的。这样看来,姜夔对于音乐有三大分判,即只用十二宫的周雅乐,采用商、角、徵、羽的汉魏燕乐,出于胡乐的隋唐燕乐。虽然他的《大乐议》只是以朝廷雅乐为讨论的对象,主要是讲雅乐如何复古的问题,但与出于隋唐燕乐的词乐并不是没有关系,它其实也是姜氏长期以来在词乐方面进行革新实践的一种总结。一个关键的问题就是姜夔对于出于胡乐的隋唐燕乐调是有所不满的。联系上面所论宋人对词乐杂有胡夷里巷之曲的非议,姜氏的这种音乐观念是很容易理解的,他的音乐思想中具有很明显的辨别夷夏的观念在内。

姜夔以古曲、古乐府为词集压卷,与他摘唐宋大曲制慢曲和创作自制曲、自度曲一样,反映了他突破燕乐系统及倚曲、倚调填词的局限,将词乐与古乐传统联系起来,可以说是宋词复雅、复古在音乐上一种试验。赵与訑跋《白石道人歌曲》曰:“歌曲特文人余事耳!或者少谐音律,白石留心学古,有志雅乐,如《会要》所载,奉常所嫌,未能尽见也。声文之美,概具此编。”②夏承焘曾对姜氏十七首自注工尺谱的“选调制腔”方法做了如下分类:

> 一种是截取唐代法曲、大曲的一部分而成的,像他的霓裳中序第一,就是截取法曲商调霓裳的中序第一段;
>
> 一种是取各调之律合成一首宫商相犯的曲子,叫做“犯调”,像凄凉犯;
>
> 一种是从当时乐工演奏的曲子里译出来,像醉吟商小品,是他从金陵琵琶工“求得品弦法译成”的;
>
> 一种是改变旧谱的声韵来制新腔,像平韵满江红,是因为旧调押仄韵不协律,故改作平调。徵招是因为北宋大晟府的旧曲音节驳杂,故用正宫齐天乐足成新曲;

---

①夏承焘.姜白石词编年笺校.上海:上海古籍出版社,1998:312.
②姜夔.白石道人歌曲.北京:商务印书馆,1939:75.

一种是用琴曲作词调，像侧商的古怨；

一种是他人作谱他来填词的，像玉梅令本范成大家所制。

以上六种方法，都是先谱后有词的；其另一种则是白石自己创制新谱，是先成文辞而后制谱的，就是他词集里的“自度曲”、“自制曲”。他在自制曲长亭怨慢的小序里说：

予颇喜自制曲，初率意为长短句，然后协以律，故前后阕多不同。

他的“自制曲”、“自度曲”二卷，共有扬州慢、长亭怨慢、淡黄柳、石湖仙等十二首，都是他自制的新腔。”①

姜氏的这些选腔制调的方法，比较集中地体现了其复古、复雅的音乐思想，对词的俗乐性质有一定的革新。如其《琴曲》古怨，寻找汉魏燕乐旧曲，而《霓裳中序第一》则得之于乐工故书：

丙午岁，留长沙，登祝融，因得其祠神之曲，曰《黄帝盐》、《苏合香》。又于乐工故书中得商调霓裳十八阕，皆虚谱无辞。按沈氏乐律《霓裳道调》，此乃商调；乐天诗云“散序列六阕”，此特两阕。未知孰是？然音节娴雅，不类今曲。予不暇尽作，作中序一阕传世耳！予方羁游，感此古音，不自知其辞之怨抑耳！②

《霓裳》是唐代的法曲，元稹、白居易曾写诗赞赏。姜氏对法曲情有独钟，曾作《法曲献仙音》一调。按隋唐音乐的分类，严格意义上的法曲，是指未杂入胡乐音律的中土清乐。这一点从前述白石《大乐议》所论也可以清楚看出。又其《徵招》一曲，用政和年间大晟府所制角招、徵招之曲而加以改造，并依《晋史》名“黄钟下徵调”，“然无清声，只可施之琴瑟，难入《燕乐》；故燕乐无徵调，不必补可也。”③这都说明姜氏力求寻找古乐、法曲，以改变词为燕乐的性质。

可以认为，姜氏在词乐方面的一系列的改革，是其复兴古乐的一种努力；即使他的新词乐不一定就符合古乐的标准。

二、宋人对词体倚声方式的质疑与姜氏在词体创作方法上的突破

姜夔词的另一个突破点，是对长期遭致非议的倚声填词的创作方法的一定程度的突破。词在宋代是入乐歌唱的，更准确地说，标准的词应该是依声填词的乐章。这个声就是已有的乐曲，宋人有时也叫它为“腔子”。中国古代歌曲的入乐方式有两大类：一种是先有了诗（或民间歌谣），然后将其配入音乐。宋代人王安石、王灼等认为《尚书·尧典》里所说的“诗言志，歌永言，声依永，律和声”就是这样一种类型，是先有诗，然后将其用于歌唱。歌唱之中，当然就要讲究声律了，这就是传统的“协律”。宋词则与之相反，赵令畤《侯鲭录》卷七载王安石论词之语云：“古之歌者，皆先有词，后有声。故曰：‘诗言志，歌永言，声依永，律和声。’如今先撰腔子，后填词，却是永依声也。”④所以，他们认为这种方法，在古代并非主流，到了唐宋人填词才成为主流。王灼的论点在这方面最具代表性：

《舜典》曰：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”《诗序》曰：“在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之。”《乐记》曰：“诗言其志，歌咏其声，舞动其容：三者本于心，然后乐器从之。”故有心则有诗，有诗则有歌，有歌则有声律，有声律则有乐歌。永言即诗也，非于诗外求歌也。今先定音节，乃制词从之，倒置甚矣！⑤

又曰：

古人初不定声律，因所感，发为歌，而声律从之，唐虞禅代以来是也。余波至西汉末始绝。西汉时，今所谓古乐府者渐兴，晋魏为盛。隋氏取汉以来乐器、歌章、古调并入清乐，余波至李

①夏承焘.姜白石词编年笺校.上海：上海古籍出版社，1998：代序 1.
②夏承焘.姜白石词编年笺校.上海：上海古籍出版社，1998：5.
③夏承焘.姜白石词编年笺校.上海：上海古籍出版社，1998：74.
④赵令畤.侯鲭录.北京：中华书局，1985：70.
⑤王灼集.李孝中，侯柯芳辑注.成都：巴蜀书社，2005：195.

唐始绝。唐中叶虽有古乐府,而播在声律则尠矣;士大夫作者,不过以诗一体自名耳。盖隋以来,今之所谓曲子者渐兴,至唐稍盛,今则繁声淫奏,殆不可数。古歌变为古乐府,古乐府变为今曲子,其本一也。后世风俗益不及古,故相悬耳!而世之士大夫,亦多不知歌词之变。①

他们本着诗歌是表达情志的观念(即诗言志),认为诗歌是人们情志饱满,必欲有所抒发的时候写的。所以古代人写诗,都是真情实感,也就是"情动于中而形于言",这是诗歌的正道。至于歌唱与音乐,则是为了更好地表达这种情志而使用的。而现在先有曲,而后填词,这就是本末倒置了,是用"诗"来就这个"声"。这也就使得"声"成为主要的功能,失却了古歌、古乐府的原则。上述就是王灼《碧鸡漫志》里的观点,在宋人中有一定的代表性。如上文所引鲖阳居士的《复雅歌词序》中也说:"于是才士始依乐工拍旦之声被之以辞句,句之长短,各随曲度,而愈失古之'声依永'之理也。"姜夔《大乐议》贯穿的也是先圣先王的礼乐教化思想,他曾批评当时雅乐度曲之失说:"乐曲知以七律为一调,而未知度曲之义;知以一律配一字,而未知永言之旨。"②也是以《尧典》"诗言志,歌永言"的古义来衡评今乐之失,与上述诸家的观点一脉相承。

永明年间沈约、谢朓、王融等人创制声律,主张按声律规定作诗,引起了人们的质疑,认为是将形式置于内容之上,用形式来约束人们的自由抒情行为。依曲填词的作法,同样也引起人们的质疑。而且依曲填词,包括后来的依词谱填词,不仅要密附曲调的声律,而且要严格地讲究字声的平仄甚至四声,其实是更加讲究形式与技巧的一种创作。当然,正如近体格律没有因为人们的质疑、批评而被放弃,曲子词以后的格律词,也没有因为人们的质疑与反对而放弃。并且词还有内容上的问题,主要由五代《花间集》《尊前集》等伶工之词中发展出来的词,其在晚唐五代时就已造成以绮艳、婉约为正宗的发展态势。这与文人"斥郑声"的传统观念之间也有天然的矛盾。但饶是这样,词还是发展出来了,并且成为宋代诗歌中最流行的抒情体。

宋代论词家对于词的依曲(谱)填写的不满,或者说不能自信,可能是词家们一直存在的一种心病。姜夔以自度曲、自制曲为主的新的词乐体系的建立,正是对上述困境的应对,一定程度突破了依调填写的刻板作风,使歌词与乐曲,内容与形式的关系趋于紧密。姜词抒情艺术成就的取得,与此不无关系。夏承焘曾就白石自度曲作这样的论述:

他的"自度曲"、"自制曲"二卷,共有《扬州慢》、《长亭怨慢》、《淡黄柳》、《石湖仙》等十二首,都是他自制的新腔。他说"初率意为长短句"、"前后阕多不同",可见他这些词是以内容情感为主,和其他词人依调死填,因乐造文,因文造情者不同。所以我们读他的词,大都舒卷自如,如所欲言。没有受音牵制的痕迹。像前文引过的长亭怨慢上片:"阅人多矣,谁得似长亭树;树若有情时,不会得青青如此!"同词过遍:"日暮,望高城不见,只见乱山无数。""韦郎去也,怎忘得玉环分付:'第一是早早归来,怕红萼无人为主!'"在短短的几行里,就用了许多虚字和领头短句,像"矣"、"若"、"也",和"只见"、"谁得似"、"不会得"、"怎忘得"、"第一是"等,这也是和按谱填词者不同之处,所以能做到宛转相生的地步。③

这样的分析,能够引导我们了解姜词的艺术特点,尤其是他对倚声死填方法的突破。一方面是守律严格,一方是突破死填法。这两点看起来矛盾,其实是统一的。死填法源于对乐曲本身的陌生,因不谙熟乐律,而用硬填的方法。姜氏则在深知词乐的情况下,发挥了他的能动性。所以,他对死填法的突破,不仅是其自度曲、自制曲的创作情况,在用现成的曲调时,也能发挥其妙。在他的词里,音乐性与抒情性达到一定的统一,在抒情艺术上达到新的高度。有学者甚至认为姜词是中国抒情传统的转变④。这些成就的取得,与其在词乐本体与创作方法上的新探索分不开。

---

①王灼集.李孝中,侯柯芳辑注.成都:巴蜀书社,2005:198.
②宋史.北京:中华书局,1977:3050.
③夏承焘.姜白石词编年笺校.上海:上海古籍出版社,1998:11-12.
④林顺夫.中国抒情传统的转变——姜夔与南宋词.张宏生译.上海:上海古籍出版社,2005.

三、姜词表现男女之情的两种类型及其对婉约词风的改造

姜夔词的第三个重要突破，是在重乐守律的前提下，对婉约传统的突破。婉约传统的形成，与词的女乐性质及重乐守律的传统有直接的关系。词的豪放婉约之分，包含着多个层面的内容。从音乐的性质来看，豪放派与音乐疏离，不太守律；而婉约派则多是重乐守律，早期更是带有女乐的性质。当时人评论苏柳词的风格不同，柳词适于十六七岁女郎执红牙小板而唱，苏词则适于关西大汉绰铁板铜琶而唱。正是说明婉约词具有女乐的性质，也就是晚唐花间词原有的一种性质。

守律入乐的词家，从柳永到周邦彦、吴文英、姜夔等人，自成系列，有一个雅化的过程。这个雅化的过程，其实就是从作为市井大众俗乐新声词到士大夫自娱其乐的新声俗曲的发展。虽然同是入乐的，但由于欣赏主体的变化、欣赏环境的变化，其音乐的性质也发生变化。从伶工之词变化为一种士大夫可娱的高级的抒情歌曲，内容变化为士大夫自己抒情，讲究文辞的性质当然是更加突出了。从重乐守律来看，姜词的基本性质，是属于婉约一派的。但是历来很少从婉约词的角度阐述姜词，那是因为姜词在词体艺术上，不仅上探诗骚乐府，而且继承周邦彦以诗入词的作法，以晚唐诗、江西诗法入词（夏承焘说，见后），对传统的婉约词风有很大的变化。

光从内容来讲，如果说婉约词以表现男女之情为重要的内容，那么白石词是脱不了婉约的主流的。但白石词多写儿女之隐情，风格上却追求清空奇劲，写情追求能入能出。其《摸鱼儿》词序有“戏吟此曲，盖欲一洗钿盒金钗之尘”之语①，能看出他对从前钿盒金钗、脂香粉艳风格要有所扫弃。造成这种突破的更主要的原因，是姜词继承的士大夫词与伶工词不同的自我抒情传统。晚唐五代词是歌筵舞席的产物，完全是一种流行歌曲，即伶工之词。李后主以宫廷音乐的实力作词，并以个人生活入词，转向了个人抒情。北宋的士大夫词，如二晏词、欧词、张先词，可以说是士大夫欣赏新声俗乐的成果。士大夫阶层拥有一种音乐资源，如晏殊的词里说“一曲新词酒一杯”，说的就是士大征歌选舞的生活情形。《小山词》里说：“始时沈十二廉叔、陈十君龙家有莲鸿、蘋云品清讴娱客，每得一解，即以草授诸儿，吾三人持酒听之。”②正反映了士大夫重乐守律一派的词与女乐的关系。又如王灼《碧鸡漫志》序也记载他在成都碧鸡坊友人家听乐歌的事情。这种其实都是士大夫欣赏新声俗乐的常态。由于作者与欣赏者都是士大夫，所以，它在内容上与真正的市井俗乐不同。此时的词在内容上虽然继续花间传统，但部分地转向表现士大夫的个人生活与感情。迎合词的婉约传统，他们在词里表现个人生活，与在诗里所表现的不太一样，是偏向于更加隐秘化的。士大夫词表现爱情的传统，就是这样建立起来的。姜词的最大成就，就在促使了士大夫爱情词的成熟。

词写男女之情，又应分为两流：一种是深情的写法，接近我们所说的爱情词。一种是游戏的写法，用一种调笑的态度来表现男女之事。前者往往是第一人称，后者往往用第三人称，当然这不是绝对的。以《花间集》而论，温庭筠主要属于第一种，韦庄则有一些是属于第二种的。以温庭筠的《梦江南》与韦庄《思帝乡》两首为例：

> 梳洗罢，独倚望江楼。过尽千帆皆不是，斜晖脉脉水悠悠。肠断白蘋洲。（《梦江南》）
>
> 春日游。杏花吹满头。陌上谁家年少，足风流。妾拟将身嫁与，一生休。纵被无情弃，不能羞。（《思帝乡》）

两者抒情风格很不一样，前一首更近诗的抒情传统，后一首则是典型的宴乐之词的风格。其后词所写男女之情，大体也可以分为深情绵邈与放浪调笑两流。姜夔有些词是写他人情事，带调笑性质，属于这放浪调笑一流。如《少年游·戏平甫》：

> 双螺未合，双蛾先敛，家在碧云西。别母情怀，随郎滋味，桃叶渡江时。扁舟载了，匆匆归

---

①夏承焘.姜白石词编年笺校.上海：上海古籍出版社，1998：40.
②张草纫.二晏词笺注.上海：上海古籍出版社，2008：602.

去,今夜泊前溪。杨柳津头,梨花墙外,心事两人知。①

夏承焘笺:"此戏张鉴纳妾,鉴有别墅在武康。"②现在我们看,他是带有玩赏、游戏的趣味的,它表面是从这个女孩子的立场出发,写她将为人妾的心情,实际上都是通过旁观者的窥探完成一个艳逸的形象。通过这种描写来跟张平甫打趣。还有一些词,写女子情形,或写男女之情,但作者明显是一个旁观者,其实也是接近游戏性质的。如《鹧鸪天》(己酉之秋苕溪记所见)

京洛风流绝代人。因何风絮落溪津。笼鞋浅出鸦头袜,知是凌波缥缈身。红乍笑,绿长颦。与谁同度可怜春。鸳鸯独宿何曾惯,化作西楼一缕云。③

这似乎是在京洛这样的大都市里享有盛名的名妓,却不知因何流离到吴兴苕溪一带。目前来看,好像还是独自一人,但作者料想这样的绝世佳人,不太可能长期独宿,将会投奔某位贵富之人。也许这位贵富之人,就是白石熟悉的。也许在写词的当刻,已有某种形迹发生。这样一首词,当然是第三人称写的。一开头好像充满同情,其实读完整首词,我们发现,这还是一种文人猎艳之笔。《莺声绕红楼》中写到张平甫家的家妓,也属猎艳之笔:

甲辰春,平甫与予自越来吴,携家妓观梅于孤山之西村,命国工吹笛,妓皆以柳黄为衣。

十亩梅花作雪飞。冷香下、携手多时。两年不到断桥西。长笛为予吹。人妒垂杨绿,春风为、染作仙衣。垂杨却又妒腰肢。近平声前舞丝丝。④

上述的游戏、猎艳的写法,当然是属于传统婉约词的一种。这一类词在风格上并没有太多的创新,但也反映了白石词沿承婉约传统的一面。

白石的婉约词的主体风格,属于深情绵邈一派,并且融入骚雅的趣味。其风格多以悲哀危苦为主调。婉约词发端于歌宴舞席,为伶工之词,多为侑酒助欢之词,所以花间、北宋的令词,多以欢愉之词为主。南唐词趋于深情,尤其是后主写家国遭遇的词,开启士大夫主体抒情的传统。柳永、黄庭坚多艳俗之体,黄词更多调笑之体。但柳词在写婉约之情的同时,多渗入身世之感,深化了婉约词的抒情艺术。但总的来说,婉约词是以欢乐之词为主体的。姜词多怨抑哀伤之情,其情感类型则趋于悲哀危苦。这一点他自己有不少揭示:

《扬州慢序》:予怀怆然,感慨今昔,千岩老人以为有《黍离》之悲。⑤

《一萼红》:湘云低昂,湘波容与,兴尽悲来,醉吟成调。⑥

《霓裳中序第一》:予方羁游,感此古音,不自知其辞之怨抑也。⑦

《翠楼吟》:兴怀昔游,且伤今之离索也。⑧

体味姜夔的这种表述以及他的整体风格,让我们想起庾信《哀江南赋序》所说的两句话:"不无危苦之词,唯以悲哀为主。"⑨《小重山令》赋红梅和《齐天乐》咏蟋蟀可以说是白石怨抑风格的代表:

人绕湘皋月坠时。斜横花树小,浸愁漪。一春幽事有谁知。东风冷、香远茜裙归。鸥去昔游非。遥怜花可可,梦依依。九疑云杳断魂啼。相思血,都沁绿筠枝(《小重山令 赋潭州红梅》)。⑩

庾郎先自吟愁赋。凄凄更闻私语。露湿铜铺,苔侵石井,都是曾听伊处。哀音似诉。正思妇无眠,起寻机杼。曲曲屏山,夜凉独自甚情绪。西窗又吹暗雨。为谁频断续,相和砧杵。候馆迎秋,离宫吊月,别有伤心无数。幽诗漫与。笑篱落呼灯,世间儿女。写入琴丝,一声声更苦

①夏承焘.姜白石词编年笺校.上海:上海古籍出版社,1998:100.
②夏承焘.姜白石词编年笺校.上海:上海古籍出版社,1998:101.
③夏承焘.姜白石词编年笺校.上海:上海古籍出版社,1998:29.
④夏承焘.姜白石词编年笺校.上海:上海古籍出版社,1998:21.
⑤夏承焘.姜白石词编年笺校.上海:上海古籍出版社,1998:1.
⑥夏承焘.姜白石词编年笺校.上海:上海古籍出版社,1998:3.
⑦夏承焘.姜白石词编年笺校.上海:上海古籍出版社,1998:5.
⑧夏承焘.姜白石词编年笺校.上海:上海古籍出版社,1998:18.
⑨倪璠.庾子山集注.北京:中华书局,1980:95.
⑩夏承焘.姜白石词编年笺校.上海:上海古籍出版社,1998:13.

（《齐天乐》）。[①]

这两首词，都运用了传统的比兴寄托的写法。第一首只有“人绕湘皋”一句是作者自叙，下面迅速折入红梅的描写，并且深入物象，虚构以红梅为主人公的“一春幽事有谁知”的情感世界。下片“鸥去昔游非”又转回词家个人的视角，并且引出对九嶷云断往事的回忆，用湘妃啼斑竹来陪衬。作者在篇幅不长的一个小令中，组织了曲折深层的抒情结构。第二首写蟋蟀，凭借慢词篇幅较长的条件，更多地运用了赋的写法。开头以“庾郎先自吟愁赋”衬起，接下“凄凄”句直接点出蟋蟀声，“露湿”三句是空间的展开。至“思妇”三句，则是引入传统思妇情节。下片仍接思妇听蟋蟀情事。并且再写旅馆、离宫闻蟋蟀之伤心，寄入对北宋灭亡，君臣被掳北上的大情节，并以儿女呼灯寻蟋蟀的天真烂漫之事相衬。最后说到琴曲《蟋蟀吟》具有点题的性质。作者自注：“宣政间有士大夫制蟋蟀吟。”它所表达的，正是亡国之音哀以思的观点。这两首词，一寄儿女深情，一寄家国之感，在白石词的情感表现上，是有代表性的。

白石表现婉约内容的词中，最重要的是一些表现个人私生活的作品。从白石的许多词中，都能感受到他似乎有一场、或者几场真正的爱情生活。在白石研究中，夏承焘第一次提出这个问题。据他考证，姜白石生平中，有一场持续数十年的合肥情事。他的具体考证，见于《姜白石词编年笺校》所附《行实考》中的《合肥词事》一篇[②]。他的大体结论是认为，姜夔淳熙间客合肥，结识勾栏中两姐妹，与其中一人发生恋爱事情。后来又多次相见，但始终未能在一起，成为平生魂牵梦萦的一段情事。其中最主要的就是下面这首：

《鹧鸪天》（元夕有所梦）

肥水东流无尽期。当初不合种相思。梦中未比丹青见，暗里忽惊山鸟啼。春未绿，鬓先丝。人间别久不成悲。谁教岁岁红莲夜，两处沉吟各自知。[③]

其他正面地表现爱情的，还有《浣溪沙·钗燕笼云晚不忺》《解连环·玉鞭重倚》等。如果这个合肥情事说属实，有助于解释白石词中的这样一个现象：他的不少慢词，经常在叙述游赏、感时、俯仰身世的显性主题下，突然转入一种隐约的情感表达。比如：

《一萼红》

古城阴。有官梅几许，红萼未宜簪。池面冰胶，墙腰雪老，云意还又沉沉。翠藤共、闲穿径竹，渐笑语、惊起卧沙禽。野老林泉，故王台榭，呼唤登临。南去北来何事，荡湘云楚水，目极伤心。朱户黏鸡，金盘簇燕，空叹时序侵寻。记曾共、西楼雅集，想垂杨、还袅万丝金。待得归鞍到时，只怕春深。[④]

此词全篇都是写游赏，但至下片“朱户黏鸡”以下，转入怀人之感的抒发，并且其对象明显地属于女性。又如《庆宫春》词写岁暮垂虹之游，下片也多怀人之感。甚至《扬州慢》虽以感怀离乱为主题，但下片转入写杜牧的扬州情事，似乎也寄托了白石自己的情感遭遇。还有一些表面看起来只是咏物主题的词，经常带出一些男女情事的痕迹。如白石词中很有名的《暗香》《疏影》两首，是咏梅花的自度曲。其中有“昭君不惯胡沙远，但暗忆江南江北”以及“犹记深宫旧事，那人正睡里，飞近蛾绿”这些词句，因此有学者认为暗寓北宋灭亡时被掳入北土的徽宗、钦宗二帝的后妃，甚至可能是徽、钦两帝本人。但这些词句，都有可能只是用典，而夏承焘则认为是寄寓合肥情事。从上文分析，我们得出这样一个结论：从上面的情况来看，白石词中弥漫着一种婉约、委曲的情感。

虽然晚唐五代词盛于女乐，写个人感情，即我们今天所说的爱情，并非婉约词的主流。《花间集》《尊前集》《金筌集》的词，看它集子的题目就知道是歌筵舞席之作，所以多写艳丽的情事。但早期从温韦到南唐中主、冯延巳等人，多是代言，北宋婉约词也多是代言。这其中，当然也会有表现个人私生活感情的

①夏承焘.姜白石词编年笺校.上海：上海古籍出版社，1998：58.
②夏承焘.姜白石词编年笺校.上海：上海古籍出版社，1998：269.
③夏承焘.姜白石词编年笺校.上海：上海古籍出版社，1998：70.
④夏承焘.姜白石词编年笺校.上海：上海古籍出版社，1998：4.

东西,其中李后主的词,写他自己的感情遭遇比较多。但总的来说,从晚唐到北宋,代言仍是词的主要模式,其中又有绮艳与放浪调笑两种主要的表现方式。我们前面分析过白石的艳情词,有一小部分是属于传统的代言的情词,以绮艳与调笑为主要风格。但这并非他的特色所在,也不能代表他的主体风格。他的主体风格,还是上述那种表现个人情事的作品。这种写文人自身的爱情故事与情感遭遇,在词中无疑是一种后起的现象。在这方面,他继秦观、周邦彦、柳永之后,有很大的发展。但北宋这类情词的表现对象,或者说文人爱慕、情感相与的对象,主要还是青楼歌馆、歌筵舞席上的女子,其中不无猎艳凑趣的活色生香的写法,继承了花间的女乐词的传统。白石的个人情感遭遇虽尚未完全明确其对象,并且对平生的爱情经历也多迷离之处,但是他的爱情词表现了一种真挚、深沉的感情,同时一洗放浪调笑、猎艳涉趣之花间词印象。这是他对婉约传统的又一个改造。这也是他的词能够复雅,造成典型的骚雅风格的一个表现。

四、姜词吸收江西诗法入词的具体表现

姜夔词的第四个突破,是将诗法吸收进词法中,造成一种清劲、甚至清刚的风格。以诗入词,苏轼有过实践,但走的是题材上打通的办法,并且他的以诗入词,没有得到正宗派认可。周邦彦大量使用唐诗入词,其实也是以诗为词的尝试。姜白石与他们不同,是以诗法引入词法,同时又不改变词的本色。

关于白石词的写作艺术,夏承焘先生提出一个重要的看法,他认为白石"是要用江西派诗来匡救晚唐温(庭筠)、韦(庄)、北宋柳(永)、周(邦彦)的词风的"①。这个看法对我们了解白石词风及其写作艺术,有提纲挈领的作用。我理解它包含这样几个层面:第一,白石词是从温、韦、柳、周这一派的婉约正宗中发展过来的,它当然继承了婉约词的许多东西。第二,白石词在艺术上有革新的性质,这个革新又主要是针对温、韦、柳、周。第三,白石词的革新婉约词,采用江西派的诗法。我们知道,白石的小部分词,学习当时辛弃疾、刘克庄等人的豪放风格,但用清空、婉丽来调剂豪放,风格与辛词有所不同。可以说白石对豪放词,也有一种革新的作法。但这不是白石词的主要成就,他的主要成就,还是在于对婉约词的革新。另外,白石对婉约词的革新,当然不只是用江西诗法入词,而是在题材、风格及语言艺术方面有整体的追求。但我们仍然不妨将江西诗法入词作为了解白石词艺术的一个突破口。

对于如何用江西诗法入词,夏承焘自己做了一些分析。第一是在风格方面:

> 晚唐以来温韦一派词,内容十之八九是宫体和恋情,它的色泽格调是绮丽婉弱的,不如此便被视为"别调";这风气牢笼几百年,两宋名家,只有少数例外。白石写了不少合肥恋情词,却都运用比较清刚的笔调。②

他举了一些句子,例如"淮南皓月冷千山,冥冥归去无人管"(《踏莎行》)、"阅人多矣,谁得似长亭树;树若有情时,不会得清清如此"(《长亭怨慢》)。他用"健笔写柔情"来概括这作法。

夏承焘还提出白石词受江西诗法影响的另一点,即辞多自铸自创:

> 五代北宋人多以中晚唐诗的辞汇入词,贺铸所谓"笔端驱使李商隐"。后来周邦彦多用六朝小赋和盛唐诗,渐有变化,但还是因多创少。只有白石用辞多是自创自铸,如"数峰清苦,商略黄昏雨""冷香飞上诗句"等,意境格局与北宋词人不尽同,分明也是出于江西诗法。③

总结夏氏分析,是两点:即"健笔写柔情"和"词多是自铸自创"。詹安泰在论到姜词风格上的创造时,也说姜词"极意创新,力扫浮艳,运质实于清空,以健笔写柔情,自成一种风格,仿佛诗中的江西诗派"④。我们循着这些思路来研究白石词与江西诗法的关系,自然也可以再做举证。但我们不妨另辟蹊径,从江西诗另一些特点来体认白石吸收江西诗法入词的作风。

---

①夏承焘.姜白石词编年笺校.上海:上海古籍出版社,1998:代序 6.
②夏承焘.姜白石词编年笺校.上海:上海古籍出版社,1998:代序 6.
③夏承焘.姜白石词编年笺校.上海:上海古籍出版社,1998:代序 7.
④詹安泰文集.广州:中山大学出版社,2004:26.

第一个还是在构思与章法方面。江西诗的章法是有特点的，就是开合很大，转折也很明显。清人方东树评山谷诗的构思之妙与结构之变化，有这样的一个评语：

> 山谷之妙，起无端，接无端，大笔如椽，转折如龙虎，扫弃一切，独提精要之语。每每承接处，中亘万里，不稍联属，非寻常意计所及。①

这个评论，其实也适用于姜词。婉约词的线条是比较柔和的，针脚也比较细密。白石词则给人起接无端的印象，无论是从本题落笔如《扬州慢》之“淮左名都”，还是用旁物衬起，如《齐天乐》之“庾郎先自吟愁赋”，都让人有意想不到之处，至其转折、接续，更是处处不落凡近，出人意表。最典型的就是《暗香》《疏影》，其中每一幅的接续，无论顺逆，都是人意计所不及。词中境界之大，就婉约主流来说，始于周柳两家。豪放一派，则苏、辛也多大境界。白石词创造于南宋末江湖名士的生活环境中，在境界之大上，未必能超过上述诸家，但是其词境对清空要眇之追求，却形成一种新的词境特点。白石词的情感表达（包括个人的爱情生活），常是安排在一个江湖漂泊的阅历之中，故其写词中的山水境界，多近于骚雅，近于《楚辞》，与柳永之多出汉赋的铺叙之法不同。这恐怕与他接受江西诗派的运思玄奥、以意绪提挈物象的方法是有关系的。白石词较一般的婉约词，境界空间更大。当然，这也与白石词所表现的内容有关系，传统词多在闺阁、庭院，即便写山水，也多山温水柔。在写法上则多用赋法，铺叙有序，像柳永的《望海潮》写杭州，属于词中的大山水，着重赋法的完密与整体描写，出于汉赋。白石少有纯粹赋法写景之作，其《扬州慢》是近于赋法了，但景物的描写不但渗入浓重的主观情绪，而且很跳跃，并不以全面地凸现景物为主，而是以意绪为主。他的一些写江湖意绪的词，经常融入男女之情，并将不同时空安排在一个境界中。如《一萼红·古城阴》一首，上下片之间，情景的转化极其开阔，即使上片连贯地叙事、写景，给人的感觉，也不是赋法的铺陈，而是诗句的跳跃。又如《念奴娇·弄红一舸》写武陵、吴兴、杭州西湖三处的观荷印象，又不用普通的赋法铺陈。这些都可以看出白石词在结构艺术上有独特的经营。有些地方受到《楚辞》的影响，至其就近的取法，则在于江西诗派。

方东树对黄庭坚诗的其他评论，如说“山谷之妙，在于迥不犹人，时时出奇”②，“涪翁以惊创为奇才，其神兀傲，其气崛奇，玄思瑰句，排斥冥筌，自得意表”③，“入思深，造句奇崛，笔势健，足以药滑熟”④。这些评论，大体上也都是适合于白石词的。概括起来，就是运思之深刻，力求出人意表，势奇崛而语不滑熟。江西诗对诗歌创作浅易、圆熟、汗漫无归的作风的克服，被白石有意或无意地运用于词体创作方面。再以《暗香》《疏影》为例。一是表现在致思迥不犹人，其咏梅花，打入平生身世之感，并且将杜诗中原与梅花无关日暮倚修竹之佳人、佩环月下独归的昭君，转化为写梅花的意象，可以说就是“迥不犹人，时时出奇”、“排斥冥筌，自得意表”；也因此而造成“中亘万里”的结构上开合变化，跳脱腾掷。如《疏影》上片：

> 苔枝缀玉。有翠禽小小，枝上同宿。客里相逢，篱角黄昏，无言自倚修竹。昭君不惯胡沙远，但暗忆、江南江北。想佩环、月夜归来，化作此花幽独。⑤

从头几句正面写梅花形象，到“客里相逢”一层，已是较大的转折。但更大的转折，还在突然写到“昭君不惯胡沙远”，由咏梅而说到昭君，初一看，不知他要说什么。及知读到“化作此花幽独”，方才舒了一口气，不禁感叹其险而稳的艺术处理。就像高高地跳起，翻了几个转身，最后稳稳落下。这种章法，就给人“中亘万里”的感觉。就算纯粹的男女情事的表达，白石也一反传统的线条柔和的作法，在结构上追求转折多变的效果。如《解连环》从“玉鞭重倚，却沉吟未上，又萦离思”的“离思”开始⑥，全篇用倒叙之法，用这种结构上的险劲、跳脱的效果，摆脱传统的软靡风格。又如《鹧鸪天》这一首，是相思之情，但不仅挚而深，而且境界大，造成很长的时间感与较大的空间感：

---

①方东树.昭昧詹言.北京：人民文学出版社，1961：314.
②方东树.昭昧詹言.北京：人民文学出版社，1961：313.
③方东树.昭昧詹言.北京：人民文学出版社，1961：313.
④方东树.昭昧詹言.北京：人民文学出版社，1961：314.
⑤夏承焘.姜白石词编年笺校.上海：上海古籍出版社，1998：48.
⑥夏承焘.姜白石词编年笺校.上海：上海古籍出版社，1998：46.

肥水东流无尽期。当初不合种相思。梦中未比丹青见,暗里忽惊山鸟啼。春未绿,鬓先丝。人间别久不成悲。谁教岁岁红莲夜,两处沉吟各自知。①

这一首短短的爱情词,其中意象、情绪的变化,都显得特别的丰富。其中实际上有一种高超的结构艺术在支撑着。

第二个可能受到江西诗法影响的地方,就是避熟求生。这一点与夏承焘先生所说的"词多自铸自创"有点接近,但不完全是一个意思。江西派的好处,是无论在题材内容还是风格上,都追求开辟创造。清人蒋士铨诗句说:"宋人生唐后,开辟真难为。"②指出江西派特点,尤其是黄庭坚的造诣所在。白石在词的创作上避熟求新,力求开拓,在艺术上既复古而又求新,正与江西诗派同一思路。复古是复理想之古,求新是求异于时。两者说到底都是要创出新风格,新境界。这一点我觉得可能是白石用江西诗法入词之根本处。首先一点,就是在词调上,白石当然是避熟求生的典型。他创作自制曲、自度曲、古曲翻新的热情,远高于创作常调。这当然是因为他在音乐上的高度造诣,同时也是由于他不满时风,并且勇于创新,富于艺术上的挑战精神。其次在表现的内容与语言上,都是力求生新的。其次在表现方法上,也是力避陈熟的作法,寻求新境。再以《疏影》为例,昭君魂化梅花之说,完全是新创的。就是一些梅花的固有典故,但却在写法上求新:

犹记新宫旧事,那人正睡里,飞近蛾绿。莫似春风,不管盈盈,早与安排金屋。③

仅是寿阳公昼卧殿前梅花点额不退的故事,却化出这么丰富的情节,很难说这是一般的用典。

第三个方面,就是江西派的脱胎换骨,点铁成金,以及黄庭坚自己说的"以故为新,以俗为雅"的作法④;不能不说,也是白石词的基本方法之一。从周邦彦开始,词中较多用诗赋之语,后来辛弃疾甚至用经史中语。周邦彦是黄庭坚的同时人,其善用诗赋是否受黄诗的影响不好说;但不能不说两者之间有一些共同的原因。白石词在用典、化用诗赋词语方面,则应该是同时接受山谷诗与清真词的影响。白石词里化用前人诗句,有的是用清真之法,直接将唐诗成句熔裁到词中,其中的情景、韵味都与原作相近。如《扬州慢》中"过春风十里""纵豆蔻词工,青楼梦好""二十四桥仍在"都是化用杜牧的诗句。《侧犯》中"微雨,正茧栗梢头弄诗句,红桥二十四,总是行云处"⑤,也是化用黄庭坚"红药梢头初茧栗"⑥一句。姜夔词化用前人诗句的范围,较周邦彦为广,如有化用《楚辞》,如《一萼红》的"荡湘云楚水,目极伤心",出于《招魂》"湛湛长江兮上有枫,目极千里兮伤春心"⑦。也有化用李贺的,如《念奴娇》"高柳垂阴,老鱼吹浪"从李贺《李凭箜篌引》"老鱼跳波瘦蛟舞"⑧化出。《琵琶仙》"想见西出阳关,故人轻别"⑨,自然是从王维《送元二出使安西》"西出阳关无故人"⑩化出。《鹧鸪天》"笼鞵浅出鸦头袜"从李白《越女词》"屐上足如霜,不着鸦头袜"⑪化出。《念奴娇》"我醉欲眠伊伴我,一枕凉生如许"⑫,化用李白"我醉欲眠君且去"一句。除此之外,如《长亭怨慢》"阅人多矣,谁得似长亭树;树若有情时,不会得青青如此",他自己在小序中已经交代,化自《世说新语·言语》所载桓温"昔年种柳,依依汉南;今看摇落,凄怆江潭;树犹如此,人何以堪"⑬。像这种,都是继续了周邦彦的作法,但取用的范围更广。另一种,是脱胎换骨的用法,往往采用移花接木的办法,把本来不属于此事的成语与事典,嫁接到这里来。这方面,仍要举《疏影》的写法,将杜甫《佳人》、《咏怀古迹》诗中咏王昭君的诗句,移接到咏梅词中。这种即是江西诗的移花接木之法。还有

①夏承焘.姜白石词编年笺校.上海:上海古籍出版社,1998:69.
②蒋士铨.辩诗//忠雅堂诗集.成都刻本:卷十三.
③夏承焘.姜白石词编年笺校.上海:上海古籍出版社,1998:48.
④刘尚荣.黄庭坚诗集注:册 2.北京:中华书局,2003:441.
⑤夏承焘.姜白石词编年笺校.上海:上海古籍出版社,1998:103.
⑥刘尚荣.黄庭坚诗集注:册 1.北京:中华书局,2003:280.
⑦洪兴祖.楚辞补注.北京:中华书局,1983:215.
⑧王琦.李贺诗歌集注.上海:上海人民出版社,1977:31.
⑨夏承焘.姜白石词编年笺校.上海:上海古籍出版社,1998:28.
⑩赵殿成.王右丞集笺注.北京:中华书局,1961:263.
⑪李太白集.北京:中华书局,1977:1194.
⑫夏承焘.姜白石词编年笺校.上海:上海古籍出版社,1998:102.
⑬余嘉锡.世说新语笺疏.北京:中华书局,1993:114.

境界脱胎于古人的，如《踏莎行》“淮南皓月冷千山，冥冥归去无人管”①，其境界与杜甫《梦李白》“魂来枫林青，魂返关塞黑”②最为接近，也可以理解为一种脱化。上面这些，都是我们看得到的，还有诗人运用前人的诗句、诗意而融化无迹，不能指认的，也应该有不少，需要我们慢慢地去发现。

上面从词乐的改造、倚声填词方法的突破、对婉约传统的改造、以诗为词等四个方面，讨论了白石词的复雅、复古的努力。我们认为这是白石词对从北宋以来文人词发展困境的一种突破，体现了文人以雅正的观念及以诗骚为源流的丰厚的诗歌传统来改造具有俗乐、女乐性质的词体艺术的意图。白石词这方面的成功，解决了宋词创作中长期存在的婉约则绮靡、豪放则不守律的矛盾，使其成为文人词的主流，在其后的清词发展中成为一种词体艺术的经典。

On JIANG Kui's Breakthrough in Terms of Ci Genre and Style as Seen from the Dilemma of Song Ci

QIAN Zhixi (Peking University)

Abstract: From the perspective of the history of ci, JIANG Kui's ci theory, returning to the ancient and the elegant, was an answer to the long-lasting dilemmas and a breakthrough in the development of Song ci. The first dilemma of Song ci was that it relied on *Yanyue* (燕尔), which was deeply influenced by *Huyue* (胡乐) and therefore had been criticized by renowned scholars in Tang and Song dynasties. JIANG's retrospective music theory and his composing that returned to the ancient and the elegant, was an answer to this dilemma. Writing lyrics according to the melody was doubted by ci theorists including JIANG Kui in the Song dynasty. They thought it violated the principle that poetry expresses the mind and melody depends on the singing. In response to this ci theory, JIANG's self-created qu and self-composed qu became the most distinctive ones among his ci. Ci came from parties with singers and dancers. Song ci valued female voice more, so it formed a female musical character. Accordingly, ci had the tradition of *Wanyue* (婉约), writing about love affairs with plenty of descriptions on encounters and dissolute teasing. Some of JIANG's ci was also like that. But JIANG put his own love experiences in ci, and mingled with impressions of life and society, thus transformed the tradition of *Wanyue* (婉约), making the real ci of love. Importing poetry into ci was another way to change ci's flabbiness and depression. JIANG, after SU Shi and ZHOU Bangyan, did this especially in the way of Jiangxi Poetic Laws. Concretely, JIANG took the structure arts and the poetic method *Duo Tai Huan Gu* (夺胎换骨) from Huang Tingjian's poems. He blended *Shi* (《诗》), *Sao* (《骚》) and poems of Tang and Song dynasties altogether in ci. This was an achievement far beyond the previous.

Key words: JIANG Kui; Baishi ci; Song ci; Yanyue

●收稿日期：2017-07-13

●作者地址：钱志熙，北京大学中国语言文学系；北京 100871。

●责任编辑：何坤翁

①夏承焘.姜白石词编年笺校.上海：上海古籍出版社，1998：20.
②仇兆鳌.杜诗详注.北京：中华书局，1979：555.